

0-788404

На правах рукописи

ВАГАПОВА ЛЕЙСАН НИГМАТУЛЛОВНА

ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ ИЛЬДАРА ЮЗЕЕВА

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.02 – ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА)**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Василь

Уфа – 2011

Работа выполнена на кафедре татарской филологии
ГОУ ВПО «Башкирский государственный университет»

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Шарипов Марат Сабитович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор,
член-корреспондент АН РТ
Загидуллина Дания Фатиховна

доктор филологических наук, профессор
Ахмадиев Риф Бариевич

Ведущая организация: Институт истории, языка и литературы
Уфимского научного центра
Российской академии наук

Защита состоится «20» июня 2011 года в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.013.06. по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в ГОУ ВПО «Башкирский государственный университет» по адресу: 450074, Уфа, ул. 3. Валиди, 32, гл. корпус, ауд. 423.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Башкирский государственный университет».

Автореферат разослан «19» мая 2011 года.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000677953

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор

А.А. Федоров

Актуальность исследования. Изменения в театральном процессе XXI в., порожденные глобализацией, затронувшей и сферу культуры, отказом от национальных традиций, привели к тому, что современная театральная сцена всё больше стала ориентироваться на увеселение. Эти перемены заставили литературоведов по-новому взглянуть на проблемы развития современной сценической литературы, диктовали необходимость оценки её на основе новых критериев. Современная общественная жизнь требует от режиссеров спектаклей, осмысливающих проблемы реальной действительности посредством постановки вечных философских проблем. В свете этих процессов исследование драматургического творчества Ильдара Юзеева, творившего на рубеже XX–XXI вв. и создавшего остропсихологические драмы, лирические комедии и философские трагедии, которым нелегко было пробиться на театральную сцену в силу предпочтения режиссеров ставить реалистические, бытовые пьесы, является достаточно актуальным.

Изучение юзеевских пьес, которые и по сей день не теряют своей актуальности, дает возможность не только определить роль и место драматурга в театально-драматургическом процессе 1960–2000-х годов, раскрыть мировоззренческие установки и эстетические поиски эпохи, в которой творил мастер слова, но и поставить новые задачи перед национальными театральными деятелями и драматургами, работающими в меняющемся культурном пространстве и времени.

Исследование же драматургии И. Юзеева сквозь проблемы поэтики обусловлено тем, что изучение поэтики творчества позволяет войти в его «внутренний мир».

В современном литературоведении существует немало трудов, разрабатывающих различные подходы к теории поэтики. По мнению

М. Гаспарова, частная поэтика «занимается описанием литературного произведения во всех аспектах, что позволяет создать «модель» – индивидуальную систему эстетически действенных свойств произведения»¹. На наш взгляд, поэтика в узком смысле – это раздел теории литературы, изучающий произведения путем выделения в них элементов, которые отражают мировоззрение автора и его творческие установки; в широком смысле – это способ передачи духовного опыта художника, система взаимодополняемых категорий, позволяющая определить внутренние закономерности того или иного явления. Известно, что писатель, выбирая необходимые элементы, отображает реальную действительность художественно, тем самым создает художественную модель мира.

В данной работе в качестве центральных элементов исследования поэтики драматургии И. Юзеева нами определены художественные модели человека, созданные автором, художественное пространство и время, сюжет,

¹ Гаспаров М.Л. Поэтика / М.Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, Т.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 295-296.

образы-символы и образ автора. Данные категории, по нашему мнению, наиболее полно отражают мировоззренческие и творческие установки драматурга.

Степень изученности темы. Вопросы идейно-эстетического значения драматургии И. Юзеева освещались в трудах А. Ахмәдуллина¹, Р. Мустафина². Художественное своеобразие драматургии И. Юзеева частично рассмотрено в трудах Н. Ханзафарова³, С. Золотарева⁴. Кроме того, жанровое своеобразие и вопрос актуальности, проблематики драматургии И. Юзеева нашли отражение в статьях ряда исследователей (Ю. Нигматуллиной, А. Махмудова, А. Закирьянова, А. Шамсутовой, А. Саттаровой и др.), которые были опубликованы в периодических изданиях.

Вплоть до недавнего времени драматургия И. Юзеева оценивалась только с точки зрения выявления актуальности поднятых проблем, идейно-эстетического содержания. Несмотря на то, что существует немало статей о личности и творчестве писателя, которые в основном являются рецензиями на спектакли, в татарском литературоведении нет трудов монографического плана, исследующих драматургическое творчество И. Юзеева. В связи с этим изучение в данной работе драматургии И. Юзеева с целью определить художественную модель мира писателя позволяет дать полную литературоведческую оценку как его творчеству, так и драматургическому процессу 1960–2000-х годов.

Объектом исследования является драматургическое творчество И. Юзеева, включающее в себя более двадцати пьес.

Предметом исследования является поэтика (художественные модели человека, образы-символы, образ автора, художественное пространство и время, сюжет) пьес И. Юзеева.

Целью данной работы является исследование поэтики пьес И. Юзеева в контексте его драматургического творчества, в органической связи с его пониманием и видением мира, поэтическими и эстетическими исканиями на рубеже XX–XXI веков.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи**:

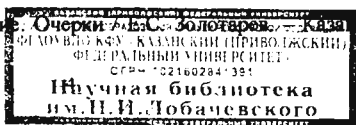
- исследовать проблему пространства и времени в драматургии И. Юзеева;

¹ *Әхмәдуллин А. Ничек сурәтләргә сине, замандаш? (Хәзерге татар драматургиясенен кайбер мәсьәләләре) / А. Әхмәдуллин. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1976. – 149 с.; Әхмәдуллин А. Күннеләрне уятыр: Хәзерге татар драматургиясе. Монография / А. Әхмәдуллин. – Казан: Магариф, 2007. – 223 б.; Әхмәдуллин А. Дәрәсләккә ирешү юлында: мәкаләләр жыйнагы / А. Әхмәдуллин. – Казан: Тат. кит. нәшр., 1993. – 254 б.*

² *Мустафин Р. Соловьи прилетают поодиночке // Мустафин Р. Образ времени / Р. Мустафин. – Казань, 1981. – С. 264–272.*

³ *Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия. (Истоки и развитие) / Н.Г. Ханзафаров. – Казань: «ФЭН», 1996. – 267 с.*

⁴ *Золотарев Е.С. Золотое двадцатилетие. Очерки / Е.С. Золотарев. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1989. – 168 с.*



- выявить мифопоэтические истоки пространства и времени в пьесах И. Юзева;

- определить способы выражения авторской позиции в пьесах;

- анализировать особенности образов-символов в пьесах И. Юзева;

- раскрыть принципы сюжетно-композиционной структуры пьес И. Юзева;

- провести имманентный анализ конфликтов в пьесах И. Юзева;

- выделить художественные модели человека в пьесах И. Юзева и выявить художественные средства их создания.

Методологическую и теоретическую основу исследования составляют труды М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.В. Виноградова, М.Л. Гаспарова, В.Е. Хализева и др., а также работы таких ученых, как А.Н. Веселовский, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский, Б.О. Корман, С.С. Аверинцев, А.Ф. Лосев, Л.Я. Гинзбург, взгляды психологов, философов З. Фрейда, К. Юнга. Кроме того, в работе учитывается опыт исследователей, посвятивших свои труды проблеме поэтики и вопросам изучения национальной литературы: А.Г. Ахмадуллина, Р.А. Мустафина, Г.Б. Хусаинова, Т.А. Кильмухаметова, Р.Б. Ахмадиева, Г.С. Кунафина, Д.Ф. Загидуллиной, К.С. Давлетшина.

Методы исследования. В работе используются структурно-аналитический и сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, описательный методы литературоведческого анализа.

Научная новизна данной работы заключается в том, что впервые осуществлен комплексный и системный анализ драматургии И. Юзева. В научный оборот введены те пьесы драматурга, которые еще ни разу не подверглись филологическому анализу.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что сформулированные в ней теоретические положения развивают и дополняют теорию поэтики драматургии. Исследование пьес И. Юзева также расширяет представление о развитии современной национальной драматургии.

Практическая значимость настоящего исследования состоит в том, что результаты и выводы работы могут быть использованы при разработке вузовского лекционного курса по истории татарской литературы, а также спецкурсов, семинаров и учебных пособий по драматургии.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В центре драматургии И. Юзева находится сложный, двойственный образ «юзеевского человека», мерилom нравственной природы которого являются сомнения и колебания, устремленность к возвышенному, – человека, который, соединяя «земное» и «небесное», стремится создать свой новый мир.

2. В драматургии И. Юзева воссоздается целостная мифопоэтическая модель мира, определяющаяся космогоничностью сознания и реализованная в системе категорий пространства и времени; она строится из системы бинарных оппозиций и предполагает идею циклического возрождения.

3. В драматургии И. Юзеева категория памяти является центральной категорией художественного мира писателя, и взаимодействие времени реального и воображаемого, их соотношение выступает как сюжетобразующий фактор. Помещение героев сразу в несколько пространственно-временных точек (исторически, биографически, ментально) ведет к пространственно-временной монтажности в организации текста и к коллажности сюжета пьес драматурга.

4. Особенностью трагедий «Последняя ночь», «Улетел из клетки мира...» и «Влюбленные конца света» И. Юзеева является их цикличность. Их можно объединить в единый цикл, исходя из следующих критериев: формирование единой художественной модели «человека-пророка» в лице поэтов разных эпох, авторский замысел, особенности сюжета, идейно-тематическая и жанровая характеристики.

5. Большинство символов, созданных драматургом, носят природный и национальный характер. Мифопоэтический комплекс, связанный с образами-символами птиц, является главным в творчестве И. Юзеева. Образ «одомашненной бескрылой птицы», стремящейся ввысь, поднимается в его пьесах до экзистенциального символа нации.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры татарской филологии ГОУ ВПО «Башкирский государственный университет». Основные положения диссертации были изложены на межвузовских, региональных, всероссийских и международных научно-практических конференциях. Материалы диссертации отражены в 14 публикациях, помещенных в научные издания, в том числе в научных изданиях, рекомендованных ВАК – 1 статья.

Структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии, включающей 342 наименования. Объем диссертации составляет 237 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновываются актуальность темы диссертации, ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, формулируются ее цели и задачи, определяются методологическая и теоретическая основы работы и предоставляются основные положения, выносимые на защиту.

Первая глава исследования – «Художественные модели человека в драматургии И. Юзеева» – состоит из двух разделов.

В первом разделе – «Постановка проблемы художественной модели человека в драматургии И. Юзеева в свете теории поэтики» – устанавливается смысловой объем понятия «модель человека» и определяется соотношение данной категории с драматургией И. Юзеева.

Исследование литературного героя как обобщенного «образа человека» отмечается в работах ряда исследователей. По мнению Л.Я. Гинзбург, «литературным героем писатель выражает свое понимание человека, взятого с

некоторой точки зрения. В этом смысле можно говорить о том, что литературный герой моделирует человека»¹. Учитывая, что модель человека в литературе теснейшим образом связана с социокультурным, психосоциальным, философским контекстом настоящей эпохи, но в то же время включает в себя мифологическое сознание художника, при определении моделей человека в драматургии И. Юзеева мы ориентировались на труды Э. Фромма, К. Юнга, З. Фрейда и представителей западноевропейской, арабо-мусульманской, восточной философской мысли, а также на литературное наследие татарских писателей – предшественников драматурга, которые, безусловно, повлияли на формирование его мировоззрения. При этом модель человека мы понимаем как отражение в произведении присущих автору субъективных представлений о человеке, сложившихся под влиянием его философских, эстетических взглядов и социолого-психологических поисков и несущих на себе отпечаток мировоззренческих установок определенной исторической эпохи.

Превалирование на начальном этапе творчества И. Юзеева романтического восприятия действительности обусловило понимание независимости как высшей ценности человека. Думается, что определенное влияние на формирование концепции человека у И. Юзеева оказали поэты начала XX века: Г. Тукай, Дэрдменд, С. Рамиев, Ш. Бабич, М. Гафури, Х. Такташ. Закономерно, что в 60–70-е годы в творчестве А. Баянова, С. Сулеймановой, И. Юзеева, Г. Афзала, Р. Файзуллина, Р. Гаташа человек выступает как свободное дитя природы, как существо, уподобленное Вселенной, поднимающееся выше обыденности и занимающееся поиском истины.

Истоки драматургии И. Юзеева тесно связаны с его поэзией. В начале творческого пути он исходит из философских воззрений, приравнивающих человека к Богу. В его стихотворении «Я – часть природы» человек – самодостаточное существо, способное создать и перестроить мир. В определенные этапы творчества И. Юзеева человек, как свободное существо, уподобляется Солнцу (Тукай в трагедии «Улетел из клетки мира...», Хафиз Бариев-Идельский в комедии «Когда мы были в Мэкэрджэ»), а Солнце есть Вечность. В позднем творчестве житейская мудрость приводит поэта-драматурга к пониманию, что человек не может стать Богом; Бог могуществен, т.к. в его власти все – «и Вселенная, и Земля, и Небо», в том числе и судьба гения.

Мир художественных образов, продиктованных жизненным опытом и творческим воображением драматурга, богат и многообразен. В героях его произведений – романтических и приземленных, удачливых и не очень, живущих в согласии с собственной совестью и забывающих о нормах морали – нам удалось выделить черты общности как основу для выявления художественных моделей человека, являющихся отражением философских, нравственных, эстетических воззрений писателя.

¹ Гинзбург Л. О литературном герое. / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1979. – С. 67.

Во втором разделе первой главы – «Модель человека как центральный элемент художественной системы драматурга» – герои пьес И. Юзеева рассматриваются посредством отнесения их к определённым художественным моделям человека, анализируются способы их воплощения и раскрываются внутренние мотивации поступков.

Система взглядов, определяющих видение и понимание мира, формирует и отношение И. Юзеева к человеку как к микромиру. Творческая личность в драматургии И. Юзеева осознаёт свою личную ответственность за судьбу Вселенной и Земли. В работе подробно исследуются способы воплощения драматургом модели «творческой личности», включающей в себя образы скульптора Айтуара («Пролетая мимо счастья»), композитора Сайдаша, скульптора Сайяра («Душа»), артиста Хафиза Бариева-Идельского («Когда мы были в Мэкэрджэ»), Дамира («Зов кукушки»); творческая деятельность является их единственной страстью и носит жертвенный характер. Вершиной духовного развития творческого человека является «человек-пророк»; при создании образов, относящихся к этой модели, И. Юзеев исходит из философии Новалиса, у которого смерть – это средство обретения бессмертия и в центре поэзии которого находится восходящий на вершину паломник. Путь юзеевского «человека-пророка» также всегда движение вверх – восхождение, вознесение.

«Человек-пророк» воплощается в драматургии И. Юзеева в хронологическом, эволюционирующем порядке. Он формируется в образах поэтов – Поэта («Последняя ночь»), Тукая («Улетел из клетки мира...»), Назлыгуль («Влюбленные конца света»), воплощающих художников разных эпох, которые, следуя дорогой выведения человечества на истинный путь, обречены на трагическую жизнь. В трагедиях «Последняя ночь» (1968–1972) и «Улетел из клетки мира...» (1980) автор создает образы поэтов двадцатого столетия, судьбы которых – «олицетворение конкретной эпохи, ее «неразрешимого» конфликта»¹. Эти герои И. Юзеева, возможно, могли бы отказаться от противоборства, которое не только затрагивало их жизненные интересы, но и было источником душевных страданий, если бы они не были поэтами в высоком смысле этого слова, а значит, и пророками.

Логическим продолжением галереи образов выдающихся личностей стал центральный герой трагедии И. Юзеева «Влюбленные конца света» (2003) – наш современник – поэт Назлыгуль. Опираясь на уже созданную им художественную модель «человека-пророка», писатель значительно обогащает ее, в том числе благодаря уходу от неизбежной схематичности, свойственной изображению героев прошлых исторических эпох. Народ в этой трагедии в лице Тайфуна сам убивает своего спасителя – Назлыгуль, сошедшую к ним с неба с единственным желанием: «избавляя от грехов, поднять людей в Небеса!». Таким изображением драматург пытается выразить глубину кризиса в современном мире творческого человека, попавшего в круговорот

¹ Стрельникова О. «Как в окошко, постучать в сердца» / О. Стрельникова // Советская Татария. – 1985. – 27 января. – С. 3.

меняющегося бытия, и тем самым вносит в художественную модель «человека-пророка» экзистенциальный смысл. Но трагическое в данной пьесе состоит не только в гибели Назлыгуль – здесь видится трагизм самого народа, всего человечества, что подчеркивает и автор, обозначая жанр пьесы как «трагедия детей человеческих».

Герои вышеназванных трагедий в финале воскресают, ибо их жизненный путь цикличен, а круг, прежде всего, является символом бесконечности времени. Поэт в пьесах И. Юзеева роднит с пророком то, что ни тот, ни другой не свободны от возложенной на них миссии.

Для формирования художественной модели «нравственного человека», характеризующейся общими типологическими признаками, свойственными его народу, И. Юзеев воплощает образы, являющиеся носителями нравственного начала и составляющие основу татарского национального характера: Мунира («Гора Влюбленных»), Жамал, Хамзин («К нам прилетели соловьи»), Бану («День рождения моего возлюбленного»), Шахинур, Ак эби, Ак бабай («Незабываемый байт»), Нагима («Пролетая мимо счастья»). Создавая сложный внутренний мир этих героев, писатель обращается к таким архетипам, как Мудрый Старец, Великая Мать. В персонажах данных пьес архетипы трансформированы в народные характеры, в основе которых заложены также черты реальных прототипов. Образы, относимые нами к художественной модели «нравственного человека», отражают национальные особенности, своеобразие татарского менталитета, сложившиеся исторически и несущие на себе отпечаток трагической судьбы татарского народа, лишенного в результате завоевательной войны собственной государственности, жившего веками в условиях политической, религиозной и духовной несвободы.

Модель «грешного человека» решается И. Юзеевым в двух планах. Его «грешные люди» Саит и Умут («Гора Влюбленных») постоянно анализируют свои поступки, мечутся в поисках выхода из трудного положения, стремятся искупить вину. И. Юзеев, проведя своего героя Умута через ошибки, мучительное прозрение и, наконец, духовное возрождение, показывает путь от «грешного человека» к «человеку нравственному». Вадут же («Незабываемый байт») совмещает в себе черты «человека-накопителя», «грешного человека» и «эксплуатирующего» типа личности (по Э. Фромму).

В диссертационной работе подробно исследуются духовно деградировавшие герои, источник нравственного падения которых драматург видит не только в общественных переменам в условиях глобализации, но и в них самих. Героев грустной комедии «К нам прилетели соловьи» Зыя, Эвариса, Айтугана, которые способны преступить все человеческие нормы ради достижения своих узких интересов, автор называет «железными людьми». Безнравственное отношение к природе и к человеку, преклонение перед машинной цивилизацией постепенно разрушают их души. И. Юзеев в своих пьесах указывает на распространенность этого явления в обществе, расширяя круг «железных людей» и представляя их в разных сферах деятельности. В трагедии «Влюбленные конца света» драматург, воплощая образ Тайфуна, исследует бессознательное стремление личности к разрушению, порожденное

влиянием новых установок современного общества. И. Юзеев изображает духовно слабого человека, потерявшего жизненные ориентиры и не видящего выхода из создавшегося положения, и в этом отчетливо видны элементы постмодернистского стиля. Власть техники над человеком распространяется настолько, что он не в состоянии выдержать того ритма жизни, которого от него требует современная цивилизация. Это требование способно превратить человека в машину и сделать беззащитным перед собственными изобретениями, – такова судьба Тайфуна.

В драматургии И. Юзеева нами выделяется также модель «человека-накопителя», включающая героев, которые пытаются обладать как можно большим количеством материальных благ и стремятся избежать любых поползновений на их накопления. Особый интерес при определении данной модели человека представляет пьеса «Вслед за дикими гусями», поскольку существует в двух вариантах, которые разделяет смена исторической эпохи, повлекшая за собой кардинальные изменения в сознании большей части наших сограждан. Так, в первом варианте драмы, написанном в доперестроечное время, ее центральный персонаж – Малик – представляет собой однозначно отрицательного героя – воинствующего накопителя, зараженного бациллой «вещизма». Предметом гордости для него являются «венский» стол, книги в золоченых переплетах, которые, правда, никто не читает, пианино, на котором никто в их доме не играет. Однако в более позднем варианте пьесы И. Юзеев наделил образ Малика новыми чертами, сделав его более реалистичным и глубоким, – тем самым писателю удалось уйти от схематизма, упрощенного деления героев на «белых» и «черных». Материальный достаток и в этой пьесе занимает несоразмерно большое место в жизни Малика, однако он не выглядит человеком, готовым ради денег продать честь и совесть. При этом драматург не ограничивается постановкой «диагноза», он ищет причины «болезни» своего героя. Малик – сын репрессированного крестьянина. Всю жизнь носивший на себе клеймо «кулацкого выкормыша», ходивший с униженно опущенной головой, он находил жизненную опору в земле своих предков, в труде на родных полях. Желание восстановить доброе имя своего рода, доказать собственную состоятельность превратилось в навязчивую идею, а стремление превзойти всех в материальном благосостоянии переросло в стяжательство. Болен не только герой, – утверждает автор, – больно общество, взрастившее, с одной стороны, таких, как покойный муж Зухии Халиуллы, когда-то объявивший кулаками зажиточных крестьян, «лодырь, не владевший никаким ремеслом», с другой стороны, потомков так называемых «кулаков» – трудолюбивых, целеустремленных, но затаивших в душе обиду на судьбу, на односельчан, несправедливо обошедшихся с ними, – обиду, что, подобно раковой опухоли, дает метастазы, уродуя души этих, в общем-то, достойных людей.

Модель «человека-накопителя, мещанина» представлена в драматургии И. Юзеева и образами Габдрахмана и Гайнетдина («Когда мы были в Мэкэрджэ»), Асии, Нурми и Камили («Пролетая мимо счастья»). Но следует отметить, что страсть к накопительству и цель накопления у данных героев

разные. Если для Габдрахмана и Гайнетдина материальное благосостояние выступает как объект преклонения, то для Малика – это, главным образом, символ власти, мерило успешности человека, в то время как Нурми, Камиля и Асия (впрочем, как и Малик) нуждаются в этом, чтобы утвердиться в глазах окружающих.

Анализ драматургии И. Юзеева показывает, что герои его пьес отличаются бинарностью мышления и поведения. Поэтому зачастую рассмотреть их в рамках конкретной «модели человека» невозможно. Герой, живущий в ритме современного мира и ищущий самого себя, кидается из крайности в крайность или же, подчиняясь законам реальной действительности, мечтает жить в том мире, который может существовать только в воображении. Таковы герои, которых, согласно делению персонажей, мы отнесли к модели «человека неба»: Ясмина и Акбар из драмы «Вслед за дикими гусями», идущие в финале за дикими гусями, Танзиля из трагикомедии «День рождения моего возлюбленного», стремящаяся постоянно в небо, ощущающая связь с открытым свободным пространством, Нажип из этой же пьесы, ставший летчиком и чувствующий себя, благодаря этому, выше жизненной рутины. Сущность данной модели составляет образ человека, живущего высокими идеалами, стремящегося «вверх» – к Небу – в поисках свободы, душевной гармонии, совершенства, красоты. Творческих личностей И. Юзеева, настроенных на высшие нравственные ценности, также можно рассматривать в рамках этой модели.

В позднем творчестве интерес И. Юзеева к человеку заметно возрастает. Это связано с переменами в жизни страны. Ломка стереотипов тоталитарного общества, появление гласности способствовали росту политического сознания людей, не желавших более мириться с ущемлением их законных прав. Игнорирование или принижение прав личности ведет к неминуемой деградации как личности, так и общества, – утверждает писатель в комедии «Наш отец – мировой!». Изображение человека драматургом как игрушки в руках большого мира позволяет рассматривать героев этой пьесы в рамках модели «куклы-маски». Такие персонажи, как Габбас, Аниса, Мин Ханович, Ким Замович из комедии «Наш отец – мировой!», в стремлении защитить себя от жестокого мира, в определенные моменты жизни идут на компромисс, надевая маску. Но при этом юзеевские герои не теряют свое собственное лицо, и в определенный момент маска срывается, обнажая их глубокое «Я». «Куклы-маски» драматурга находятся в пограничном состоянии, так как их истинное «Я» не совпадает с внешним миром. Маска у И. Юзеева понимается как социальный статус, продиктованный обществом.

Мастерство И. Юзеева не только как мастера слова, но и как тонкого психолога раскрывается в воплощении «деформированного человека». При этом причины деформирования сознания его героев разные. Так, в грустной комедии «Командировка» негативные изменения в духовном облике и поведении человека рассматриваются автором в свете проблемы урбанизации. Байрам в этой пьесе – человек, чьи понятия о жизни деформированы в силу размытости его представлений о добре и зле. В то же время человек,

оказавшийся в огромном мегаполисе, воспринимается как малая частица мира, как часть толпы, способной менять его сознание. Но герой И. Юзеева находит источник собственного духовного возрождения в обращении к своим корням, к истокам, к родной земле.

Особым трагизмом исполнена драма «Выронила из рук белый калфак», в которой воплощены образы людей, чьё сознание деформировано существованием в условиях тоталитарного общества. Шамсия Ишмуллина и Исмайл Акчурин – жертвы эпохи, которая разучила их самостоятельно мыслить, превратив в несвободных людей, живущих в несвободном обществе.

В последние годы творчества драматург все больше выбирает своими героями людей, живущих в бинарном пространстве и времени, или же находящихся в лиминальном положении. Такой маргинализированный слой населения рассматривается в пьесах И. Юзеева в двух ракурсах: представители естественной маргинализации – кто сам отвергает общество (Алмас из драмы «Искал. Нашел. Потерял») – и искусственной маргинализации – кто оказывается им отвергнутым (эмигранты из драмы «Выронила из рук белый калфак»). В образе Алмаса, который оторван от корней и отказывается жить прежней жизнью, но и в своем созданном мире не может существовать спокойно, драматург также воплощает сознание человека 90-х годов – постперестроечного времени. Как отмечает С.Я. Гончарова-Грабовская, «драма 90-х гг. вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов»¹. Это время появления в стране первых бизнесменов и коммерсантов. Новый вид деятельности, накладывая свой отпечаток на психологию людей, способствовал формированию маргиналов, в погоне за наживой отказывавшихся от нравственных ценностей, заложенных с детства, а порой и порывавших родственные узы. В данной драме Алмас не переживает перерождение и погибает от выстрела людей своего же круга.

В драме «Выронила из рук белый калфак» «маргинальный человек» представлен образами эмигрантов разных поколений, живущих в маргинальном пространстве (Тайфур, Жак, Радмир Закиевский), являющихся жертвами искусственной маргинализации, осуществлённой властью в период тоталитарного режима Сталина. Эмигрант И. Юзеева предстаёт лиминальным человеком, существующим в бинарном времени и пространстве. В образах Тайфура, Жака, Радмира Закиевского автор не только формирует «модель эмигранта» и показывает драму людей, живших в тесных рамках системы, но и воплощает хранителя духовного наследия народа. Таким образом, в пьесе возникает символическая картина национального мира, показанная через призму трагедии человека, в силу обстоятельств оторванного от своего народа.

¹ Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века / С.Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 22.

Во второй главе – «Поэтика художественного пространства и времени в драматургии И. Юзеева» – обосновывается целесообразность пространственно-временного анализа пьес драматурга, рассматриваются основные теоретические положения и концепции, касающиеся сущности и истории развития понятий художественного времени и пространства, а также выявляются особенности пространства и времени в драматургии И. Юзеева.

В первом разделе второй главы – «Проблема пространства и времени в пьесах И. Юзеева» – раскрываются особенности художественного пространства и времени в пьесах драматурга.

В работе на конкретных примерах исследуется характер пространства в пьесах И. Юзеева и выявляется, что сценическое пространство обладает признаком закрытости, а переходу в открытое, свободное пространство способствует уход в воображаемое пространство сознания. В таких пьесах, как «Последняя ночь», «Гора влюбленных», «Выронила из рук белый калфак», «Душа», в определенные моменты тесное физическое пространство исчезает, и события разворачиваются в гипотетическом пространстве. Иногда реальное пространство и пространство представления настолько сплетаются, что невозможно определить их границы. Так, в трагедии «Душа» пространство то расширяется, то сужается в силу представлений героя С. Сайдашева. Сюжет пьесы построен как поток сознания героя, рождающаяся в мыслях, в мечте новая реальность, в которой сосуществуют и трагические события 30-х годов XX столетия, и действия пьесы «Голубая шаль» К. Тинчурина, и переход в современность в финале. Пьеса эта замечательна тем, что трудно уловить, где начинается и где заканчивается «представление-предвидение» Сайдаша, – автор использует прием игры. Такое коллажное изображение действительности и игра с сознанием читателя, свойственные постмодернистскому стилю, наблюдаются еще в трагедии «Влюбленные конца света», где место действия представляет собой бесконечность, мир, где отсутствуют какие-либо пространственно-временные координаты.

Особую роль в драматургии И. Юзеева играет топос сна. В пьесах драматурга можно выделить сон-воспоминание, сон-предупреждение, сон-желание и т.д. Пространство сна дается в трех значениях: как свободное пространство («Гора влюбленных»), как начальный этап нахождения в замкнутом пространстве («Душа»), как подсказка выхода из тупика («Наш отец – мировой»).

Сюжет многих пьес И. Юзеева строится как постепенный переход героя из одного топоса в другой. Так, творческие личности в трагедиях «Последняя ночь», «Улетел из клетки мира», «Влюбленные конца света» из этого мира переходят в вечность. При этом в юзеевских пьесах конец – это начало нового пути. Из анализа пьес выясняется, что хронотоп позволяет четко выделить основные сюжетные узлы произведения.

В пьесах «Последняя ночь», «Влюбленные конца света» время как бы выступает в роли самостоятельного персонажа. Если в первой бой часов усиливает внутренний конфликт произведения и циферблат движется вместе с

героем, то во второй – присутствие Исафила – пророка, вещающего о конце света – сопровождает все сюжетные линии.

Стирание границы между временами в пьесах драматурга не только ведет к легкому движению во времени, но и к перемещению в пространстве. Этому способствует категория памяти, и антиномия «прошлое / настоящее» как главная модель художественного пространства и времени выступает в качестве одной из основных категорий художественного мира, созданного И. Юзеевым. Функция прошлого в каждой пьесе И. Юзеева индивидуальна. Прошлое как горькое воспоминание в драме «Выронила из рук белый калфак» также особенно отчетливо дается в оппозиции «настоящее / прошлое» и связывается с существованием эмигрантов в бинарном пространстве и времени: реальном и субъективным. Так, в драме «Гора влюбленных» взаимодействие реального / воображаемого, настоящего / прошлого и их соотношение становятся сюжетослагающим фактором. В драме «Незабываемый байт» оно является не только сюжетным пространством, но и внутренним пространством персонажей, души которых разрывают сомнения, подогреваемые двумя вариантами байта.

В пьесах И. Юзеева время и пространство чаще определяется авторскими ремарками, чем репликами героев. Такие ремарки драматурга порой носят характер предвещения. Время и пространство в либретто «Зов кукушки», как и в трагедии «Выронила из рук белый калфак», то расширяются, то сужаются, захватывая и прошлое, и настоящее, и будущее. Это способствует размыванию топографических границ в пьесах драматурга.

Юзеевских героев можно увидеть дома, в гостинице, в квартире, в кафе, в больнице, на фабрике. Но, несмотря на это, характер пространства полностью не определен. Зачастую герои находятся в чужом пространстве: могут жить в чужом доме (Талия из комедии «Прощай, Хайбуш!», Зульхия из драмы «Вслед за дикими гусями») или же приезжают куда-то с определенной целью (Мирослав из комедии «Наш отец – мировой», Лира из комедии «Горищвет», Жан Дустэн из комедии «Прощай, Хайбуш!», Хафиз и Исмаил из комедии «Поездка в Мэкэрджэ» и т.д.), заходят куда-то, проходя мимо (Асия из поэтической драмы «Пролетая мимо счастья»). Именно художественное мышление Юзеева-поэта позволяет Юзееву-драматургу поместить своих героев сразу в несколько пространственно-временных точек (исторически, биографически, ментально), что ведет к пространственно-временной монтажности в организации текста и к коллажности сюжета.

Во втором разделе второй главы – «Мифопоэтическое пространство и время в пьесах И. Юзеева» – исследуются модели пространства и времени, имеющие ярко выраженный мифопоэтический характер.

Как известно, на основе мифопоэтического сознания создается система сложных бинарных антиномий, которая и составляет основу «модели мира». Эти противопоставления в пьесах И. Юзеева связываются с пространственной (верх / низ, замкнутое / открытое, небо / земля, земля / подземное царство, далекое / близкое) и временной (день / ночь) характеристикой. По-разному трансформированные архетипические модели пространства и времени в драматургии И. Юзеева показывают бинарность художественного мышления писателя.

В 80–90-е годы XX века, когда были утрачены прежние ценности, основные принципы морали общества и еще не найдены новые, некоторые пространственные формы в драматургии И. Юзеева потеряли свое традиционное архетипическое значение, закрепленное в мифологическом сознании. Ярким примером этого явления служит топос дома, находящийся в макространстве Родины. В пьесах «Наш отец – мировой», «Выронила из рук белый калфак» наблюдается инверсированная реализация этого архетипа. Дом в них не имеет традиционного значения защищенности, стабильности, а является враждебным местом. Эмигранты, например, ни один из домов – ни Родину, ни чужбину – не могут считать надежным жизненным пространством. Изменения в традиционном мифологическом понимании модели дома вызваны социально-экономической и духовно-нравственной трансформацией общества, в котором исчезли гармония и порядок.

В комедии «Наш отец – мировой» существуют несколько вариантов дома: новый дом, барак, комнатка. Новая квартира, куда были временно поселены герои, – это модель современного общества. Действие в комедии завершается в пространстве нового дома, где состояние героев неустойчивое, что свидетельствует о незащищенности пространства и о нахождении героев в «промежутке». Топос дома в пьесах «Наш отец – мировой», «Выронила из рук белый калфак», «Вслед за дикими гусями» не только обозначает границы пространства, но и является формой выражения конфликта.

В ряде пьес И. Юзеева прослеживается тенденция к сужению и постепенному расширению пространства. В драме «Вслед за дикими гусями» дом Малика, по его просьбе, огораживается забором. Сужение пространства вызывает переход героев на новую ступень развития как выхода из замкнутости, перемещения из одного пространства в другое. Так, в трагедии «Улетел из клетки мира» Тукай из «железной клетки» этого бездушного мира уходит в бесконечность. А в финале пьесы «Вслед за дикими гусями» Рим, сын Малика, уходит за остальными, оставляя отца в одиночестве, но вскоре, переборов себя, возвращается. В драме «Искал. Нашел. Потерял» Инсаф убегает из армии в родное село. Переход в последних двух произведениях временный. Герой вновь возвращается в герметичное пространство, замкнутость которого воспринимается им еще более обостренно. А в драме «Пролетая мимо счастья» закрытая мастерская скульптора Айтуара репрезентирует пространство свободы, которое обеспечивает самореализацию человека.

Мифопоэтическая модель мира в драматургии И. Юзеева определяется космогоничностью сознания. Универсальная связь человека и Неба является одним из основных мифологических ритуалов, который наблюдается и в неосознанном стремлении героев И. Юзеева к Небу. Небо в его произведениях – это мечта, к которой всю жизнь стремится человек, возможность жить по-другому. В некоторых пьесах («Вслед за дикими гусями», «День рождения возлюбленного») оно понимается как местонахождение души человека, как убежище.

В трагедии «Влюбленные конца света» И. Юзеевым создается новый миф – «новая реальность». Как отмечает А. Ахмадуллин, литературоведение

называет данное явление «вторичной художественной реальностью»¹. Художественное осмысление действительности посредством обращения к мифам, архетипам нашло отражение в драматургии И. Юзеева, особенно в последние годы творчества. Этому способствовало стремление драматурга найти новые пути воплощения судьбы народа, обращаясь к его истокам. В трагедии «Влюбленные конца света» мир представляется как хаос. Герои уже не могут уйти от хаоса, все больше погружаясь в него. Это произведение имеет некий антиутопический характер. Мифологические представления драматурга в данной пьесе ассоциируются со всемирным потопом как наказанием за грехи. В трагедии наблюдается архаичная нерасчлененность пространства и времени. В вертикальном измерении в пьесе отмечаются обращения к Небу (Верху) или Земле (Низу), одновременно к Небу и Земле, а также к Земле, Воде (Подземному Миру). Все это показывает, что космическая модель мира И. Юзеева имеет вертикальное членение и может выражаться и двучленной, и грехчленной моделью.

Мифологизация пространства и времени особенно ярко проявляется в трагедии-легенде «Последняя ночь», где действие пьесы приурочено к полуночи (началу нового дня). В произведении дано ощущение времени осужденными перед казнью. Как рождается после ночи день, так и смерть Поэта переходит в бессмертие. И. Юзеев в каждой смерти видит рождение, что полностью соответствует мифологическим представлениям об универсальной повторяемости всего происходящего. Ночь предстает как один из наиболее часто используемых хронотопов не только в его драматургии, но и в поэзии.

Мифопоэтический пространственно-временной континуум пьес И. Юзеева отмечается многоуровневой структурой. Категории пространства и времени являются в его драматургии не только сюжетослагающими элементами, но и превращаются в символы, мифологемы и выражают философские представления автора, что позволяет определить бинарность в качестве основной характеристики художественного мира И. Юзеева.

Третья глава – «Образы-символы и образ автора как способы обобщения мировоззрения драматурга» – также состоит из двух разделов.

В первом разделе – «Образы-символы в пьесах И. Юзеева» – представлена интерпретация символов в пьесах И. Юзеева.

Символы в пьесах И. Юзеева имеют кочующий характер и выступают как сквозные образы, проходящие через все его творчество. Анализ пьес показывает, что многие образы-символы драматурга природного происхождения (дерево, гора, лес, солнце и т.п.) и в мифопоэтической модели мира определяются представлениями из области бессознательного. Таковым является образ камня, выступающий в пьесах «Пролетая мимо счастья», «Зов кукушки» символом измерения духовного богатства человека. В драме «Гора влюбленных» гора – это мифопоэтический образ Мировой Горы, символ совершенства, возвышенного, стремления к небу. Персонифицированный образ

¹ *Охмәдуллин А. Эзләнүләр бәрәкәтләме / А. Әхмәдуллин // Казан утлары. – 2000. – № 8. – Б. 131–136.*

окровавленной бескрылой раненой утки, не сумевшей улететь и вернуться в родные места, в данной драме связывается с образом Сайта. Мунира из этой же пьесы после смерти является людям в образе утки. Мифопоэтическая символика, связанная с образом утки, соединяется И. Юзеевым с идеей перевоплощения человека в птицу. В драме И. Юзеева человек подстреливает дикую утку, лишает ее свободной жизни. Такое толкование символа приближает пьесу драматурга к «Дикой утке» Г. Ибсена, у которого дикая утка – это символ иллюзий, которыми живут обитатели дома. Как и Хедвиг, Мунира в финале пьесы принимает смерть, предназначавшуюся дикой утке. Символика птиц рассматривается нами в контексте всего творчества И. Юзеева, что дает возможность интерпретировать образ дикого гуся в драме «Вслед за дикими гусями» не только как несбывшуюся мечту, но и как положение нации (птицы без крыльев). Ясмина, которая неосознанно тянется к небу, в пьесе предстает «диким гусем» с отрезанными крыльями. В комедии «Горицвет» Лиру называют «бескрылым жаворонком», в трагикомедии «День рождения моего любимого» Танзиля чувствует себя оторванной от мечты «птицей с разорванными крыльями». Данный экзистенциальный символ является сквозным не только в драматургии, но и в поэзии И. Юзеева и создает некий мифопоэтический комплекс «одомашненной бескрылой птицы».

Другим символом природного характера выступает землетрясение, гроза в финале трагедии «Влюбленные конца света» – намек на трагедию прошлого, которую можно истолковать как наказание за большие грехи. Апокалиптическое событие – конец Света, Всемирный потоп в данной трагедии, уподобленные Страшному суду, в соответствии с традиционной мифологией, означают конец эпохи, предполагающий последующее наступление нового времени, основу которого закладывают «маленькие дети Адама» и Слово поэта.

Изобилует символами драма «Искал. Нашел. Потерял», имеющая притчевый характер. В центре сценического пространства находится домик, построенный Шамси из пустых водочных бутылок, опустошенных людьми. Этот символ не только поднимает наболевшую проблему современности – прозрачный «дом из пустых водочных бутылок» является и символом хрупкости и уязвимости человеческого общества, беззащитного перед лицом природных и социальных катаклизмов.

Символы в пьесах И. Юзеева интересны тем, что они всегда допускают возможность различной интерпретации. Потеря зрения обернулась для Танзифы («Искал. Нашел. Потерял») обретением того, что у тюркских народов принято называть «кунел кўзе» – глазами души. Хождение на ощупь человека с палкой в руке – это и символ утраты ориентиров в современном мире. Такое толкование данного символа приближает И. Юзеева к пониманию положения человека в мире представителями экзистенциального направления – Ж.-П. Сартром и А. Камю. В финале драмы герои оказываются среди обломков разрушенного мира. Разрушение быком сцены, на которую мечтают подняться герои, – это утрата всех иллюзий человека.

Символом национального характера в пьесе «Выронила из рук белый калфак» выступает образ скакуна. Эмигранты в пьесе предстают как «падающие без сил скакуны Сабантуя». Образ белого калфака, хранящегося в сундуке эмигранта Жака, поднимается до символа преданности своей нации, её истории, традициям; оброненный белый калфак – это символ утраченной Родины. Другим национальным символом является в данной драме карурман (дремучий лес), олицетворяющий память народа, крепость духа и богатство души. Гармонь в пьесах драматурга также выступает как символ духа народа, его внутренней силы, тонкости души. Образ гармони-ребенка в водевиле «Я не был раньше таким печальным...» восходит к архетипу младенца как надежды на спасение мира.

Все вышесказанное доказывает, что многие символы, созданные драматургом, природного происхождения, имеют национальный характер и экзистенциально-философичны в своей основе.

Во втором разделе третьей главы – «Способы выражения авторской позиции в пьесах И. Юзеева» – автор в драматургии И. Юзеева рассматривается как сквозная категория, охватывающая всю структуру пьес и определяющая взаимодействие всех его элементов.

В данном разделе при анализе творчества драматурга, учитывалось то, что произведение – есть целое, построенное автором, и образ автора как главная категория произведения позволяет раскрыть его внутренний мир, определить структуру и создать образ реального автора, определить его мировоззренческие установки. По мнению Г.Б. Хусайнова, «если прежде в исторической поэтике типа и эпохи традиционности и нормативности центральными категориями являлись жанр и стиль, то в новом типе на первый план выходит категория автора»¹.

Драматургия И. Юзеева непосредственно связана с творческими поисками Юзеева-поэта и мыслителя. Учитывая это, в работе прослеживается процесс рождения драмы И. Юзеева в недрах лирического рода, выявляются стихи, несущие в себе признаки драмы. Авторские ремарки, монологи героев часто наполнены лиризмом, в чем выражается субъективность автора. Лирическое начало в его пьесах проявляется и во введении в число персонажей близкого к автору героя. Герои многих его пьес – творческие личности, их лирические монологи – это голос автора, который воспринимает окружающее их глазами. Образ поэта Назлыгуль из трагедии «Влюбленные конца света» наиболее близок к образу самого автора. Не зря драматург вводит в реплики героини автоцитаты и автореминисценции. Изображение образа Назлыгуль автором сходно с описанием самого И. Юзеева его товарищами-современниками.

Речевая и пространственно-временная организация пьес также несут на себе отпечаток авторской позиции. В пьесах И. Юзеев легко движет своих героев по времени и пространству, управляет ими: они то в прошлом, то в настоящем, то в будущем, то находятся на небе, то на Земле, то под землей.

¹ Хусайнов Г.Б., Теоретик поэтика. Башкорт эзбиётенен поэтикаһы. Беренсе китеп // Г.Б. Хусайнов. - Өфө: Гилем, 2006. – С. 115.

Авторская позиция выявляется и в сюжетно-композиционной структуре произведений. Некоторые пьесы драматурга строятся как внутренний монолог героя. Таковы трагедия-легенда «Последняя ночь», содержащая в себе внутренний монолог Поэта, лирическая драма «Гора влюбленных», имеющая исповедальную тональность, трагедия «Душа», композиционно построенная как поток сознания Сайдаша. А кольцевая композиция поэтической драмы «Пролетая мимо счастья» с ее компонентами (повторяемость образов белой черемухи, открытого окна, скульптуры Прекрасной девушки и четырехкратное повторение Асией в разные периоды жизни фразы: «Я только проходя мимо...») напоминает строй лирического стихотворения.

Анализ пьес драматурга также показывает, что их жанровое определение связано с авторской позицией: почти все его творческие личности являются трагическими героями (Поэт, Сайдаш, Назлыгуль, Тукай). Они безвозмездно, искренне стремятся помочь своему народу, который отвернется от них или погубит. Это связано и с личностью самого автора, жизнь которого носила подчас трагическую тональность.

В то же время ирония, не перерастающая в сарказм, как элемент стиля, рассматривается в диссертации в качестве одного из способов выражения авторского отношения к героям и событиям, что проявляется не только в ремарках, но и в репликах персонажей, в сюжетных поворотах.

Противоречия и конфликты действительности 90-х годов, нелегкий процесс развития человеческого сознания, порождавшие необходимость художественного воплощения нравственно-этических конфликтов, способствовали введению И. Юзеевым в драму публицистических элементов. В его пьесах 1990–2000-х годов («Прощай, Хайбуш!», «Выронила из рук белый калфак», «Наш отец – мировой») наблюдается ярко выраженный публицистический пафос, и в репликах персонажей отчетливо слышится авторский голос.

Особенности авторской позиции опосредованно связаны и с художественным методом. Критики и литературоведы, исследователи творческого наследия И. Юзеева – практически все отмечают романтическое мировосприятие поэта-драматурга. Анализ пьес показывает, что в творчестве И. Юзеева наблюдалась динамика от романтизма к реалистическому типу мироощущения. В более поздние периоды романтико-реалистический сплав органически соединялся и с отдельными элементами модернизма и постмодернизма («Искал. Нашел. Потерял», «Душа», «Влюбленные конца света»), что было обусловлено мировоззренческими установками, художественным миром автора – неоднозначным и противоречивым.

Анализ показывает, что истоки субъективного начала в пьесах И. Юзеева следует искать в его поэзии, поэтому и его драматургия, где главным героем является автор, воспринимается как беседа автора с самим собой, с читателем.

В четвертой главе – «Поэтика сюжета в драматургии И. Юзеева» – исследуется сюжетно-композиционная структура и определяется сущность конфликта в пьесах драматурга.

В первом разделе четвертой главы – «Мотивная структура сюжета пьес И. Юзеева» – вопрос о сюжете и композиции решается через мотивные ряды, составляющие смысловую основу пьес.

Мотивы играют ведущую роль в построении литературных сюжетов, создавая при этом модель художественного мира. В.П. Руднев основным свойством мотивов считает то, что они «повторяются, варьируются и переплетаются с другими мотивами в тексте, создавая его неповторимую поэтику»¹. Сюжеты И. Юзеева организуются посредством находящегося в центре действия фабульного события, который состоит из мелких ситуаций, построенных посредством мотивов. Многие его пьесы объединены общими мотивами встречи, пути, разрыва границы, перемены состояния, образующими вкупе единый сюжет.

Мотивы встречи, пути, странствия и возвращения в драматургии И. Юзеева, помимо прямого значения, несут в себе глубокий внутренний смысл. Путь у него – это путь человека к самому себе, возвращение в свою сущность. Поиск своего истинного «я» составляет основу сюжета многих пьес драматурга. В таких трагедиях, как «Улетел из клетки мира», «Последняя ночь», «Влюбленные конца света», путь ассоциируется с воскресением, связываясь с идеей спасения. Для данных пьес характерно соединение мотива воскресения и мотива пересечения границы. Эти трагедии имеют схожую сюжетно-композиционную структуру – встреча-путь-воскресение, развивают одну и ту же идею, во всех образ главного героя (поэта той или иной эпохи) создается по модели «человека-пророка». Если в ранних трагедиях смерть-воскресение как перемена состояния героя просто завершает действие, то в трагедии «Влюбленные конца света» она увязывается с будущим всего человечества. Более того, эта смерть, ведущая к концу света, – завершение целого периода истории, окончание цикла.

Разрыв границы – переход из одного топоса в другой – реализуется через способность героев преодолеть эту границу. Такой возможностью обладают не все персонажи драматурга. Переход доступен только творческим личностям (Тукаю, Поэту, Назлыгуль, К. Тинчурину) и героям, склонным к рефлексии (Умуту из «Горы влюбленных», Байраму из «Командировки», Мирзе из «Я не был раньше таким печальным»). Если в пьесах «Вслед за дикими гусями», «Командировка», «Незабываемый байт», «Выронила из рук белый калфак» сюжет связан с пересечением границы между прошлым и настоящим, то в названных выше трагедиях таким переходом становится смерть с последующим приобретением вечности. Таким образом, мотив пути в драматургии И. Юзеева реализует мотив воскресения, перерождения. Это обуславливает то, что сюжет в его пьесах всегда развивается через путь-встречу к перемене состояния.

С мотивом перемены состояния тесно связаны и другие мотивы, которые либо дополняют, либо заменяют его: утрата, расплата в пьесах «Пролетая мимо

¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – М., 1998. – С. 180–182.

счастья» (позднее прозрение Азии ведёт к утрате возлюбленного, матери, счастья, надежд молодости), «День рождения моего любимого» (трагическую атмосферу создает утрата героями детской искренности, простодушия), «Незабываемый баит» (возвращение скрывающегося Вадута в село оборачивается для него потерей односельчан, дочери, внучки и самого себя), «Искал. Нашел. Потерял» (маргинальный герой Алмаз, вернувшийся через восемнадцать лет в родное село для установления своих порядков, теряет и прежний мир, и нынешний, в том числе и самого себя).

В работе отдельное внимание уделяется проблеме финала. И. Юзеев часто не доводит действие до логического конца, что способствует созданию открытого финала. В драматургии И. Юзеева имеются два типа финала: 1) открытый финал; 2) открытый финал с наложением немой сцены. Посредством открытого финала автор даёт своим героям шанс для преобразования себя и этого мира («Командировка», «Наш отец – мировой»). Немая сцена служит для перевода внешнего конфликта на внутренний («К нам прилетели соловьи», «Прощай, Хайбуш!», «День рождения моего возлюбленного»), восходя к мотиву взаимного узнавания. Такой финал приближает жанр грустной комедии «К нам прилетели соловьи» к психологической драме, а комедии «Прощай, Хайбуш!» – к трагикомедии.

В диссертации исследуется роль лирических песен, стихотворений в развитии сюжета и композиционной организации текста, а также в раскрытии характеров героев И. Юзеева. Вместе с тем ассоциированные с яркими сценическими образами, они усиливают глубину эстетического воздействия на читателя-зрителя и зачастую, живя отдельной от пьесы жизнью, представляют несомненную ценность для развития поэтического творчества драматурга.

Во втором разделе четвертой главы – **«Особенности конфликта в пьесах И. Юзеева»** – рассматриваются различные точки зрения исследователей на теорию конфликта и подробно исследуется специфика конфликта в пьесах драматурга.

Первая пьеса И. Юзеева «Горицвет» (1960–1961) отмечается вялостью действия, обусловленной в том числе и тем, что в комедии нет ярко выраженного конфликта между героями. Знаменательно, однако, что это произведение – первый опыт писателя в области драматургии – основывается на внутреннем конфликте, который станет впоследствии основным во всём драматургическом творчестве И. Юзеева. Уже в последующих пьесах: «Последняя ночь» (1968–1972), «Орлы гнездятся в скалах» (1971–1972), «К нам прилетели соловьи» (1973), «Вслед за дикими гусями» (1975–1989), «Командировка» (1976), «Пролетая мимо счастья» (1978) – видны характерные для всей драматургии И. Юзеева черты строения действия и конфликта. В них внешнее действие подчинено внутреннему, а противостояние главных героев имеет, скорее, глубоко философский смысл.

В трагедии «Последняя ночь» сюжетобразующим является внутренний конфликт. В пьесе борются не Поэт, Мефистофель и Тиран – происходит

вечная борьба двух сил: добра и зла. Эта борьба не зависит от каких-либо действий героев, поэтому внешнее действие в данной трагедии развито слабо. В пьесе коллизии, происходящие в душе героя перед казнью, продвигают вперед внешнее действие. Сомневающимся, мятущимся, страдающим – и все-таки выходящим победителем в этой схватке с самим собой, собственными слабостями изображает М. Джалиля И. Юзеев, и такое видение последней страшной ночи накануне казни и душевного состояния легендарного поэта-героя ставит данное произведение на особое место в татарской сценической драматургии.

Конфликт в трагедии «Улетел из клетки мира...» также имеет многоуровневый характер: во-первых, конфликт между личностью и «толпой», во-вторых, внутренние сомнения в душе Тукая. Поэта, стремившегося вывести людей из духовной нищеты, народ не способен был понять в силу ограниченности собственных представлений о реальной действительности, что и привело к трагическому разрешению конфликта.

Внутренний и внешний конфликты органично сочетаются в водевиле «Орлы гнездятся в скалах». Внутренний конфликт постепенно наполняет пьесу чрезвычайно серьезным смыслом, совершенно не свойственным жанру водевиля (такovým является и водевиль «Я не был раньше таким печальным»). Сам поступок Баязита – его решение пожертвовать личным счастьем ради благополучия сына – не выходит за рамки жанра водевиля, но при помощи деталей, подтекста и речи персонажей И. Юзеев постепенно усложняет конфликт. Действие водевиля в определенные моменты исполнено драматизма: ради ребенка Зульфя в 45 лет отказывается от роли Джульетты. Мотив осознания героиней на склоне лет того, что она не смогла, не успела в этой жизни сыграть свою роль, приближает жанр пьесы к драме с психологическим подтекстом.

Пьесы И. Юзеева последних лет еще больше обращены к коллизиям внутри человека, к конфликту его внутреннего «Я» с окружающим миром. Так, все первое действие драмы «Искал. Нашел. Потерял» направлено на то, чтобы подчеркнуть несправедливость, которую допустило общество, обвинив ни в чем не повинного отца Алмаса в национализме. Казалось бы, естественное желание Алмаса отомстить этому обществу приводит к драматическому конфликту в его душе, превращая его в маргинала, ибо стремление к мщению вступает в противоречие с последней волей отца, который завещал ему хранить, беречь всех тех, кто дорог, и любить, пока они живы. Конфликт в данной драме также имеет многоуровневый и символический характер. Все конфликты связываются со сценой, построенной Шамси Чанбаевым для приезжающей на гастроли артистки Халисы. На эту сцену каждый из героев поднимается своим путем и находится там до определенного момента. В финале сцена разрушается теми, в чьих руках в сегодняшнем обществе власть и сила, что свидетельствует о наличии в пьесе и социального конфликта.

Особый интерес представляет комедия «Прощай, Хайбуш!», в которой отсутствует ярко выраженный конфликт – и внешний, и внутренний. Это

можно объяснить характером поднятой драматургом проблемы: чтобы добиться какой-то цели, человек борется, вступает в конфликт; а здесь у человека нет цели, он не живет, а существует. Герои пьесы любыми путями стараются попасть в число тех, кто поедет вместе с иностранным гостем Жаном Дустэном во Францию для лечения алкоголизма. В городе происходит нечто невообразимое: все, даже непьющие, спиваются. Никто из героев ни с кем не конфликтует, так как каждый движется своим путем к поставленной цели. Только в финальной песне комедии отражается лирический конфликт, связанный с неосуществленной мечтой всех героев.

В драме «Выронила из рук белый калфак» драматург сравнивает взгляд на национальные проблемы татар, живущих на своей исторической родине, и их соплеменников-эмигрантов. Его герои, осмысливая трагический опыт прошлого, пытаются найти ответы на вопросы, которые давно не дают им покоя. Противопоставляя представителей одной нации, живущих в двух мирах, драматург приходит к выводу, что национальные обычаи и традиции татарского народа сохранились именно в диаспоре.

Подводя итог, отметим, что в некоторых пьесах И. Юзеева ослаблено внешнее действие, отсутствует столкновение героев и конфликт получает внутренний характер. И. Юзеев с самого начала творческой деятельности осознавал важность внутреннего конфликта в построении сюжета. Конфликт межличностного характера в его пьесах подвергается трансформации и становится внутренним. Многие его пьесы отмечаются открытым финалом, где конфликт остается неразрешенным, так как для драматурга важен не исход конфликта, а сам процесс нравственного движения героев. Такова одна из особенностей изображения героев И. Юзеевым: важно не достижение какой-то цели, а путь, стремление к ней, ибо это и составляет смысл жизни человека.

В **заключении** сформулированы основные выводы диссертационного исследования.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

В научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Вагапова, Л.Н.* Особенности архетипического пространства и времени в драматургии И. Юзеева / Л.Н. Вагапова // Вестник Башкирского государственного университета. – 2008. – № 2. – Т. 13. – С. 334–338.

В других научных изданиях:

2. *Вагапова, Л.Н.* Воплощение героев в современной татарской драматургии / Л.Н. Вагапова // Язык и литература в поликультурном пространстве: Материалы региональной научно-практической конференции, посвященной 10-летию татарского отделения БирГСПА. – Бирск, 2005. – С. 20–23.

3. *Вагапова, Л.Н.* Поиски нравственного конфликта в современной татарской драматургии / Л.Н. Вагапова // Взаимопонимание культур и проблемы национальной идентичности: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 125-летию М. Гафури. – Уфа, 2006. – С. 153–155.

4. Вагапова, Л.Н. Образ Поэта в трагедии-легенде «Последняя ночь» И. Юзеева // Муса Джалиль: творчество и подвиг. Взгляд из XXI века: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта-героя. – Казань: Казанский государственный университет, 2006. – С. 91–94.

5. Вагапова, Л.Н. Проблема героя в современной татарской сценической литературе / Л.Н. Вагапова // Литературоведение, языкознание и фольклористика в исследованиях XXI века: Межвузовский сборник научных статей. – Сибай, 2006. – С. 20–25.

6. Вагапова, Л.Н. Особенности изображения героя в трагедии-легенде «Последняя ночь» И. Юзеева / Л.Н. Вагапова // Джалилиана в развитии: Материалы межвузовской научно-практической конференции, посвященной 100-летию М. Джалиля. – Уфа: БГПУ, 2006. – С. 110–115.

7. Вагапова, Л.Н. Способы выражения образа автора в драматургии И. Юзеева / Л.Н. Вагапова // Развитие родного языка и литературы в Урало-Поволжском регионе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 130-летию классика татарской литературы Г. Исхаки. – Уфа: БГПУ, 2008. – С. 169–173.

8. Вагапова Л.Н. Роль антитезы в драматургии Ильдара Юзеева / Л.Н. Вагапова // Лингвистический семинар – 2008: Материалы Международной интернет-конференции. – Уфа, УГНТУ, 2008. – С. 45–49.

9. Вагапова, Л.Н. Нервущиеся струны, связывающие творчество Р. Миннуллина и И. Юзеева / Л.Н. Вагапова // Современная татарская литература и Роберт Миннуллин: Материалы межрегиональной научно-практической конференции, посвященной 60-летию народного поэта Татарстана Р. Миннуллина. – Казань, 2008. – С. 267–270.

10. Вагапова, Л.Н. Художественные «модели эмигрантов» в драматургии И. Юзеева / Л.Н. Вагапова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы филологии и методики ее преподавания в вузе и в школе», посвященной 55-летию филологического факультета. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008. – С. 46–48.

11. Вагапова, Л.Н. Художественное воплощение маргинального человека в драматургии Ильдара Юзеева / Л.Н. Вагапова // Объединенный научный журнал. – 2008. – № 11. – С. 19–20.

12. Вагапова, Л.Н. Роль категории памяти в создании художественного мира в драматургии Ильдара Юзеева / Л.Н. Вагапова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Проблемы лингвистики в поликультурной среде: история и современность». – Уфа: Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, 2009. – С. 160–164.

13. Вагапова, Л.Н. Воплощение моделей «нравственного и творческого человека» в поэтической драме Ильдара Юзеева «Пролетая мимо счастья» / Л.Н. Вагапова // Язык и литература в поликультурном пространстве: Материалы Международной научно-практической конференции. – Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. акад., 2009. – С. 84–88.

14. Вагапова, Л.Н. «Верх/низ» как основная пространственная оппозиция при структурировании мифопоэтической модели мира в драматургии И. Юзеева / Л.Н. Вагапова // Система непрерывного педагогического образования: проблемы функционирования языков и литератур в полиэтническом Башкортостане: Материалы региональной научно-практической конференции, посвященной Году Учителя и Республики Башкортостан. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2010. – С. 201–206.

Формат 60х84¹/₁₆ . Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать на ризографе.
Усл.печ.л. 1.6. Уч.-изд.л. 1.4. Тираж 100 экз. Заказ № 31

Отпечатано на оборудовании издательства «Гилем» Академии наук РБ
450077, г. Уфа, ул. Кирова, 15. Тел.: (347) 273-05-93, 272-36-82
e-mail: gilem@anrb.ru

10-